



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Zum Problem der „schönen Madonnen“ um 1400

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

ZUM PROBLEM DER „SCHÖNEN MADONNEN“ UM 1400

Erschienen im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen“, Bd. 44, Berlin 1923

Dieses Problem hat zum Reize des Gegenstandes den der geschichtskritischen Komplikationen.

Es ist nicht nur schön, es ist auch sehr lehrreich. Ein weiter Horizont blickt überall hindurch, und alle Möglichkeiten stilgeschichtlicher Fernverbindung sind hier verschlungen. Der Name der „Schönen Madonnen um 1400“ deckt einen Typus von unüberbietbarer Feinheit und Holdheit, zierlich im Maßstabe, reich in der Form, juwelenhaft in der Bemalung – Kabinettskunst offenbar, für Privatandacht erlesener Menschen, deren Geschmack die letzte Höhe einer sehr europäischen Epoche gewonnen hat. Die Grenze des Typus schwankt gelegentlich: hier wird versucht, sie verhältnismäßig eng zu nehmen. Statt jeder vorausgeschickten Definition soll die Betrachtung selber führend sein: sie wirkt in sich grenzbestimmend. Das Problem ist so oft angerührt (1), daß es nützlich scheint, Einzelpolemik zu vermeiden und zunächst eine klare Ordnung des Stoffes selbständig zu versuchen. Deutschland ist der Boden, der das Problem stellt. Die reine Stilbetrachtung ergibt Gruppen, die zugleich topographisch ziemlich deutlich sind.

Ich beginne mit jener immer noch hier und da für mittelhheinisch gehaltenen, als deren schönstes Beispiel lange die Kalksteinfigur des Bonner Provinzialmuseums (aus der Sammlung Thewaldt) galt. Längst hatte man bemerkt, daß eine nahe Schwester sich in der Johanneskirche zu Thorn befindet (2). Man sah hier einen Einzelfall mittelhheinischen Importes. Allein, zunächst hat Thewaldt nicht nur am Rhein, vielmehr sehr häufig im Osten, besonders gerne in Schlesien, gekauft. (Freundliche Mitteilung von Prof. Buchwald, Breslau.) Vor allem aber ist inzwischen eine Reihe weiterer Madonnen bekanntgeworden, die in der Form wie im Ausdruck, meist auch im Material (3) (Kalk- oder Kunststein) wie im Maßstabe (1,10–1,40 m) mit der Bonner und der Thorner zusammengehören, aber im Südosten vorkommen. Die Thorner ist wohl schon in alter, die Bonner sicher in neuerer Zeit verpflanzt worden. Von den anderen aber kennt man genau die Orte, meist sogar die Kirchen, aus denen sie stammen. Berechtigter wis-

senschaftlicher Gewöhnung folgend, wird man diese Gruppe nach der Aussage der festen Provenienzen zu benennen haben – bis zu einem Gegenbeweis, dessen Last denen obliegen muß, die ein fernegelegenes Ursprungsland vorziehen möchten. Wir nennen diese Gruppe also südostdeutsch. In der Tat sind diese Madonnen in einzelnen Fällen aus gleichen, mindestens sehr ähnlichen Werkstätten mit gewissen Vesperbildern des gleichen Verbreitungsgebietes. Die Farbengebung (blau-weiß-gold, Rot nur als Futterfarbe), die raffinierte Behandlung der Oberfläche mit glaszarten Säumen und feinsten Narbungen bestätigen die Verbindung so deutlich wie der Stil des Entwurfes.

Im Südosten an alter Stelle vorhanden oder nachweisbar sind folgende Stücke: Breslau (Magdalenenkirche und Elisabethkirche, beide jetzt im Schlesischen Altertümernuseum); Krumau (jetzt Wien, Staatsgalerie); Wittingau, Maria-Kulm, Pilsen (das Gnadenbild) und eine noch heute im Krumauer Kloster selbst befindliche Mondsichelmadonna; schließlich noch in weiterem Abstände zu nennen: Hollenburg (Bezirk Krems), Suchenthal, Nesvacil und Tismitz (4). Zwei Fassungen stehen in vorderster Linie nebeneinander und müssen klar unterschieden werden: die Breslauer aus St. Magdalenen und die Krumauer (Wien, Staatsgalerie). Nach ihnen dürfen wir – und sei es zunächst nur im Sinne einer Verabredung – zwei sehr verschiedene Nuancen südostdeutscher Kunst trennend benennen: die schlesische und die südböhmische. Im einen Falle ist das mit Böhmen politisch und geistig eng verbundene Breslau die nachgewiesene Stelle des Vorkommens, im anderen jenes auch Prag gegenüber sehr bedeutungsvolle Gebiet der südböhmischen Klöster, das in der Geschichte der Malerei des XIV. Jahrhunderts eine bekannte, sehr große Rolle spielt. Die Breslauer Madonna scheint mir die ältere; sie braucht es nicht der Idee, sie scheint es aber dem persönlichen Stile nach zu sein. Sie ist weicher, runder, im Relief geschlossener, die Krumauer dagegen von gesteigerter Verräumlichung, tieferer Ausschachtung der Falten, spitzerer Linienführung, koketterer Gesamtbewegung.

Die Breslauer: Ein einheitlicher Block von sehr geschlossenem Umriß wächst in sanfter Verbreiterung bis zur Hüftengegend, dann schießt der Umriß schnell zusammen und endet in einem zierlich geneigten Köpfchen von apfelrunder Form. Das Gewand bildet eine rund-schwellende Schale, in weitem Bogen nach rechts (von der Figur her) ausschwingend; ein Umschlag von leise unregelmäßiger, aber stetiger Verbreiterung zieht nach rechts unten, ein Gegenschwung nach links antwortet aus der Tiefe her. Ein festes

System rundlicher Querbogen ist durchgeführt: oberer umgeblätterter Mantelsaum, zweimalige Sackung in schweren Schüsselfalten, endlich eine Begegnung der äußeren längsten Tuchfalten in einem unteren geschlossenen Bügel. „Haarnadelfalte“ nennt das Erich Wiese treffend. Die Figur wird dadurch mit sanfter Schwere nach unten zu verhaftet. Die andere Seite, die des Kindes, ist kontrapostisch gehalten, die damals so häufige Symmetriebetonung vermeidend. Wundervoll unterschnittene, bis auf Glaszartheit hinterhöhlte Faltensäume rieseln und plätschern herab. (Im Breslauer Museum sieht man sie unmittelbar neben der Madonna an der Pietà aus St. Elisabeth wieder, über dieser wieder ihre Projektion in die Fläche an dem böhmischen Bilde der Anna selbdritt.) Der Mantel schlägt sich nach außen um, und nun blüht aus der weichschweren Schale ein zarter Kern von unbeschreiblicher Melodik, ein intimer Raum für kletternde Gliederungen. Die Rechte greift quer, sie spaltet sich in entzückender Biegung; im Bogen kommt die Hand des Kindes, nach dem Apfel greifend, herab, und im Bogen schwingt der Umriß des Jesusknäbleins wieder aus- und aufwärts und über gegengeneigten Kopf, ausfahrendes Ärmchen, in den übereinandergeschlagenen Beinen über die fein-sicher stützende Linke der Mutter herab und zum Kerne zurück. Dieses Herausblühen und Zurückkehren kommt nur auf Grund einer sehr verwickelten, das Verwickelte klar sehenden Vorstellung vom Gestaltungsraume der Figur zustande. Ein über weicher Bewegtheit geschlossener Block unten, ein differenzierter Gestaltungsraum oben – wie jener zu diesem, so verhält sich auch in den Kopfbildungen die festere Grundmasse zu den zierlichen Einzelformen von Mund und Nase. Überall Entfaltung des Feinen aus dem Vollen, das delikate Menschliche genaues Widerspiel, gesteigertes Ergebnis, selbst also wieder Blüte der tastbaren Form; eine verharrende holde Zuständigkeit als Grund, daraus feinstes Leben sich entwickelt, bis in die Fingerspitzen gewählt und so „natürlich“ wie alle echte Kultur.

Die Krumauer Fassung, von ebenso erstaunlichem Reiz, ist erheblich anders. Die Ausführung könnte ein wenig später sein, sie ist jedoch vor allem von anderer Richtung, nicht Vorform, nicht Nachbildung, sondern gleichberechtigte andere Auslegung einer gemeinsamen Idee – eine andere Stilgesinnung. Die Schrägung ist stärker, die Haarnadelfalte nach der anderen Seite und nach vorne verlegt. Die weit stärkere Schwingung hat das Gewand miterfaßt, der Kopf Mariens legt sich parallel zu dem des Kindes, aus einer fast prallenden Bewegung zurückgeschmiegt. Im Gestaltungsraume mehr Tiefe noch, weniger Front als in Breslau. Die Rechte, nicht die Linke, stützt das Kind,

das den Apfel schon hält (ein anderer Augenblick der gleichen Szene also). Die Finger graben sich zärtlich in das flaumig-daunige Fleisch des Kindes. Der Kopf pikanter, die Brauen raffinierter hochgezogen, die Augen leicht geschlitzt, bei Mutter und Kind ein seltsamer Reiz wie von graziösen Tieren. Man möchte an slawische Modelle denken. Gewiß, hier wirkt eine Stilform; auch die burgundische Madonna der Frankfurter Skulpturengalerie trägt ihren „Katzenkopf“. Die Krumauer Nuance aber ist zweifellos böhmisch. Ganz Ähnliches findet sich bei der Verkündigungsmadonna „aus Großgmain“ (Frankfurt, Privatbesitz) (5), die durch Material und Stil ihre böhmischen Beziehungen verrät. Eine schwächere, flachere Madonna auf polnischem Boden, aus Kruzlova, jetzt im Krakauer Nationalmuseum, blickt ähnlich tierhaft reizvoll (6). Zur wunderbarsten Feinheit aber steigert sich die gleiche Ausdrucksform in der köstlichen Tonbüste des Kaiser-Friedrich-Museums, deren Beziehungen zu böhmischen Bildern Vöge richtig erkannt hat (7).

Von beiden Fassungen gibt es Varianten. Die der Krumauer sind – das ist sehr zu betonen – weit freier als die der Breslauer, nicht durch Werkstatt-einheit, sondern durch Weiterwanderung eines Eindrucks verbunden. Ein schwächerer Abglanz auf einer bereits sich entfremdenden Form ist die Wittingauer, von dieser wieder jene zu Maria-Kulm. In der Wittingauer, die eine allgemeine Richtung des Gewandes, die Haarnadelfalte, die Neigung des Madonnenkopfes und dessen Typus mit der Krumauer verbinden, ist alles verflacht und vervielfältigt, in ähnlicher Weise wie ihre eigene Form bei der Madonna von Hollenburg (unter den Vesperbildern ist das von Schweidnitz am nächsten stilverwandt). Vor allem aber verschwindet das Doppelgehänge, die Strömfalten sind nur einseitig, der Typus nähert sich dem Thorner, wie wir sehen werden. Äußerst lehrreich der Anblick der Rückseite bei der Wittingauer: sie ist auf das Haar so wie bei Krumau und Breslau und einer Reihe verwandter schlesischer Figuren behandelt. Im Motive des Kindes, in dem winkelreicheren Gesamtprofil eine etwas abgeflachte Wiederkehr des Breslauer. Der eingedrückte Griff der mütterlichen Hand fehlt! Zur Gruppe gehört offenbar noch eine reizende kleine Madonna der ehemaligen Sammlung Oertel (Katalog, Nr. 62). Auch klingen starke Züge der Krumauer in einer eigenartig reichen Weinstrauchmadonna aus Lemberg (jetzt im Krakauer Nationalmuseum) nach, auf die Erich Wiese bei einer anderen Gelegenheit verwiesen hat (8). Der Strom ist weit nach Osten gegangen. Nach üblicheren, doch in sich verschiedenen Typen hin verfährt sich der unserige in den Madonnen von Suchenthal, Nesvacil und Tismitz sowie einer

neuerworbenen großen Schnitzstatue des Kaiser-Friedrich-Museums, die zur Zeit am Ausgange des Saales der Sammlung Simon ausgestellt ist. Sie ist im Südwesten gekauft, doch hängt ihr schlesischer Ursprung an. Auf das Gnadenbild von Pilsen und auf die noch heute in Krumau befindliche Mond-sichelmadonna gehe ich unten noch kurz ein.

Weit enger ist die Gruppierung um die Breslauer Madonna aus St. Magdalenen. Verwandt ist sicher die aus St. Elisabeth, eine freie Variante, zum Teil im Gegensinne, in der Behandlung der Rückseite sehr nahestehend. Durch das Material (Holz) tritt sie ein wenig zur Seite. Die Kopfneigung geht hier, wenn auch nicht so entschieden wie bei Wittingau, doch der des Kindes schon mehr parallel. Die allgemeine Anlage kehrt verbauert, aber noch erkennbar in dem ländlichen Altar von Merzdorf (Breslau, Diözesanmuseum) wieder. Um so enger ist der Anschluß der Thorner Figur, sie ist einfach eine Replik aus gleicher Werkstatt. Das beweist der Gesamtumriß mit dem festen Blocke unten, dem zarten und aufgebrochenen Ovale oben, der Kopf und die Krone mit dem zweizipfeligen Schleiertuche, ganz besonders aber das Motiv des Kindes. Einzelaufnahmen der Oberpartie beider Werke könnten auch von Kennern auf den ersten Blick verwechselt werden. Nur in Kleinigkeiten hat sich der Sitz des Kindes verändert. Auch hier ist mehr Tiefe als Profil – eine kleine zeitliche Verschiebung abwärts vielleicht. Zugleich aber sind nun auch Züge mit der nach Bonn geratenen gemeinsam: das Gewandmotiv ist auch bei dieser in den Gegensinn übersetzt, die Haarnadelfalte ein wenig mehr nach vorne verlegt, tiefer und schattiger ausgewölbt, mehr Grundriß darin. Auch vom Knie ist bei beiden mehr zu sehen, und das System der Hauptfalten ist bei beiden um eine Zwischenschüssel ärmer als bei Breslau. Das ist aber auch fast alles. Der Aufriß der Breslauer läßt sich bei der Thorner oft bis in Kleinigkeiten nachzählen. Was müssen wir nun also über die Bonner Figur denken? Thorn lehnt sich an Breslau, wo die Provenienz fest ist, Bonn ist von Thorn gleichfalls nicht zu trennen, aber unbekannter Herkunft. Nach menschlichem Ermessen muß die Bonner eben mit hinüber, dahin, wo sie Thewaldt wahrscheinlich auch gekauft hat, nach der Breslauer Gegend, ja zuletzt wohl in die Werkstatt der Magdalenen-Madonna. Die engste Verwandte im Typus des Kopfes ist vielleicht die Pietà-Madonna von Hermannstadt! So wundervoll fein übrigens auch dieses Bonner Werk noch ist, in der unüberbietbaren Materialbehandlung, die für die ganze Schule charakteristisch ist (auch hier zarter Kalkstein, den die Feinarbeiter in den Versandwerkstätten bei Vesperbildern wie bei Madonnen nicht mit der pastosen Kühnheit von Entwerfenden, son-

dern mit der kühlen Sauberkeit italienischer Marmorarii bearbeiteten) – es ist von allen in der heutigen Wirkung das im Menschlichen geringste, hinter Breslau-Thorn wie hinter Krumau zurückstehend. Das liegt jedoch an den Ergänzungen. Die so störende Rechte der Mutter und das meiste am Kinde ist falsch. Wahrscheinlich war die Bewegung viel lebendiger und den Fassungen von Breslau und Thorn nahe verwandt. Jedenfalls: wir müssen das Werk zur schlesischen Gruppe rechnen – oder wir müßten diese ganze Gruppe selbst als nach Osten importiert ansehen. Dafür aber gibt es, wie ich zu zeigen hoffe, nicht den Schatten eines Grundes, während erdrückende Beweise für die östliche Heimat sich erbringen lassen.

Es gibt noch ein paar Stücke aus Schnitzerwerkstätten, die an diese Gruppe erinnern: ziemlich eng die kleine, nur 19 cm hohe Buchsbaumfigur der Sammlung Clemen (9), die wieder nur zufällig an den Rhein, aus einer Münchener Sammlung nach Köln gekommen ist. Man hat sie früher schwäbisch, dann mittelrheinisch genannt. Die Herkunft ist unbekannt, der Typus jedenfalls der schlesische. Zurückgebnet, aber noch erkennbar bestimmt der gleiche Typus auch ein Stück des Kaiser-Friedrich-Museums, die ungefähr im Maßstabe der Kalksteinfiguren gehaltene Schnitzmadonna aus Sammlung Simon (Inv. 8024, „süddeutsch“). Unbekannt ist leider auch die Herkunft einer Madonna in Budapest (10), die „aus Amiens“ oder „rheinisch“ genannt wird. Swarzenski ließ mir mitteilen, daß er sie für böhmisch halte. In der Grundlage steht sie jedenfalls der schlesischen Gruppe nahe. Aber sie ist älter. Das Kind, noch bekleidet (das kommt viel in Burgund vor!), scheint die allgemeine Kletterbewegung des Breslauer vorauszunehmen; aber noch steckt alles in dumpferem Vorzustande. Eine Aufklärung über die Herkunft (hinter den Pariser Kunsthandel zurück) wäre nützlich, aber sie fehlt.

Jedenfalls haben wir schon jetzt zwei Gruppen gefunden, die im weiteren Sinne zunächst böhmisch heißen müssen – der Provenienz aller gesicherten Werke nach. Ist diese verpflichtend? Dürfen wir dem „Osten“ das zutrauen, ist das südostdeutsch, „Kolonialkunst“? Der Vortrag der Formen ist es sicherlich. Die Existenz einer „böhmischen“, d. h. einer in Böhmen eingewachsenen, stark international beeinflussten, zugleich stark oberdeutschen Kunst, mindestens seit Karl IV., wird von niemandem mehr bestritten. Seit den großen Tagen der Parler ist die politische Bedeutung des Südostens (durch Habsburger und Luxemburger) auch in künstlerischen Dingen sichtbar, von unten auf, von der Baukunst an aufwärts. Daß gerade Breslau in dieser Sphäre eine bedeutende Rolle, wenn auch nicht die des Anregers, spielt, ist weniger

bekannt. Wer sich aber die Mühe macht (die ein Genuß ist!), durch die siebzehn alten Kirchen der Stadt, durch die Museen und die Depots zu gehen, der erlebt, was vielen unerwartet, aber eigentlich nur natürlich ist: Breslau um 1400, eine reiche deutsche Stadt mit rein deutschem Hinterlande, schon kein Kolonialland mehr, kein Vakuum, das Import ansaugt, wie Westpreußen oder Posen – Breslau ist reich an Werken hohen Ranges. Aber mehr noch: der Stil der schönen Madonna aus St. Magdalenen ist in einer ganzen Reihe von Werken vertreten, bis in technische Raffinements, die der Westen nicht kennt, die man aber bis nach Mitteldeutschland (Jena!) hinein auch an den zahlreichen östlichen Vesperbildern entdecken kann. Sobald das vielversprechende Buch von Erich Wiese vorliegen wird, ist eine Revision des immer noch allgemeinen Urteils über die schlesische Plastik sicher. Neben gewaltigen Werken, wie dem Triumphkreuz der Corpus-Christi-Kirche, einer Erfindung von trotziger Monumentalität, die weithin ihresgleichen sucht, treten immer wieder Zeugnisse einer intimen Feinkunst auf. Eine erste, bezaubernde Überraschung war dem Verfasser auf seinen Breslauer Wanderungen die Kreuzigung der Dumlosekapelle in St. Elisabeth, die – bis dahin unerkannt – an das Ende einer weit späteren Kreuztragungsgruppe verpflanzt, die letzte Gepflegtheit der Kunst um 1400 verriet. Dazu tritt u. a. die hl. Barbara ebenda, die Madonna aus St. Elisabeth und ein heiliger Bischof des Schlesischen Altertüermuseums. Alle diese Werke haben den Reiz des Entwurfes, die Feinheit der Ausführung, das Verantwortungsgefühl auch gegen die Gestaltung der nicht frontalen Seiten mit der Schönen gemeinsam, wenn auch wohl nicht die gleiche Meisterhand. Erich Wiese wird eine Zusammenstellung gerade der Rückseiten bringen, die die Magdalenenmadonna mit einer Reihe einheimischer Werke, alle zusammen aber mit Krumau-Wittingau verbindet. Ich brauche ihm nicht vorzugreifen – auch diese Zusammenstellung verbietet es, die Schöne als Import anzusehen. Aber auch, wenn man deren menschliche Atmosphäre begreifen will – was ist sie anders als jene seltsame Kultur deutscher Zunge mit südlichem und slawischem Einschlage, die wir „österreichisch“ nennen? Österreichisch in dem alten Sinne einer politisch umgrenzten, im Grunde deutschen Mischkultur, aus der Schlesien ja erst durch Friedrich den Großen gelöst worden ist. Wer Dialekte versteht, muß ja nur beruhigt sein, wenn ihm die unlösbare Aufgabe abgenommen wird, diesen Klang in die rheinische Sprachmelodie einordnen zu müssen. Der Mittelrhein gerade, der hier so gerne genannt wurde, hat sich in Wahrheit der Verlockung des Zierlich-Üppigen gegenüber deutlich zurückgehalten. Die zarte Glätte der Tonfiguren aus Hallgarten, Dromers-

heim (Kaiser-Friedrich-Museum), Eberbach (Louvre, noch immer „Belle Alsacienne“ genannt), auch die vornehme Lieblichkeit der Cauber Madonna (11) – das ist, was der Mittelrhein in der Richtung des Hold-Intimen und Mütterlich-Feinen zu sagen hat. Wundervoll – aber anders! Das unterscheidet sich von der betäubenden Süßigkeit unserer Madonnen wie klare rheinische Singstimmen von sinnlichem österreichischem Geigenstrich; ja, wie rheinischer Wein von dem Ungar, den man im Osten liebt, und wie in der Welt der sichtbaren Formen von dem orgiastischen östlichen Barock der kühlere westliche, der immer schon sein Gran Louis-seize in sich trägt. Ja, es gibt hier sogar einmal eine wirkliche literarische Parallele, nicht des Gegenständlichen, sondern der Stilform: es ist der Dialog des Deutschböhmern Johann von Saaz „Der Ackermann und der Tod“. Die üppige Pracht der Sprache, die glanzvollen Häufungen im parallelismus membrorum sind „weicher Stil“ in der Wortkunst – aber östlicher, wie der Schwung und das Rieseln der Gewänder in den schlesisch-böhmischen Madonnen. Die Stilgruppe Saarwerdengrabmal-Memorienpforte-Ulm hat gewiß auch ihre holde Weichheit; aber ihr fehlt der Rausch. Wo ist da – oder in dem keusch-zarten, fein-schlanken Engel des Frankfurter Gewerbemuseums – ein Weg zu der bauschigen Schwellung, der tiefen Verräumlichung, dem bacchisch trägen Gewichtsgefühl unserer Schönen? Selbst ein so andersartiges Werk wie der Schmerzensmann des Breslauer Goldschmiedealtars, der sich tief hinabzubücken scheint in einen Raum von Gewandung, ist da näher als alles am Mittelrhein.

Der Vortrag ist also echt südöstlich. Darum muß das Schema es nicht sein, das hier zugrunde liegt. Die bekannte Wanderfähigkeit der Typen erlaubt die Frage nach einer fernegelegenen Quelle immer noch – gewisse Züge aber legen sie sogar sehr nahe. Es sind bei diesen Madonnen Formen, die jenseits des Üblich-Deutschen liegen: die sehr deutliche Freiheit gegenüber dem Lieblingsmotive dieser so gerne mit dem Abstrakt-Gehäuften wuchernden Zeit, den zweiseitigen Hängedraperien (besonders deutlich bei der schlesischen Gruppe); dann die große Haarnadelfalte; schließlich die freien Unregelmäßigkeiten, etwa des herabsinkenden Umschlages bei der Breslauer Figur. Ganz allgemein erinnert dieser letztere an die regelbefreiten großen Zugfalten, die in Florenz Donatellos Campanilefiguren, in Siena Quercias Figuren von S. Petronio zu Bologna, in Dijon die Frankfurter „Slüter“-Madonna oder der bärtige Heilige von Baume-les-Messieurs zeigen (12): Zerstörungen des Abstrakt-Rhythmischen am „weichen“ Stile. Hier wird schon etwas Fremdes liegen. Doch ehe wir es suchen, sei betont, daß gerade Böhmen diese freien

Motive am häufigsten zeigt, auch außerhalb der Schönen Madonnen. Böhmisches beeinflußt scheint mir die hl. Agnes der Sammlung Oertel mit ihrem freiwallenden Faltenzuge (13). In sicherer Verbindung mit Böhmen stehen die zwei köstlichen Kalksteinfiguren aus Klosterneuburg bei Wien, die Garger veröffentlicht hat (14). Ihr Meister kannte zunächst Prag genau. Die fast buchstäbliche Abschrift, die er vom Profile der Anna von Schweidnitz genommen hat, genügt zum Beweise. Der gleiche Meister aber wendet auch die Gewandmotive der „Schönen Madonnen“ an, vor allem jene wendungsreiche, fein unregelmäßige Umschlagsfalte. Garger hat richtig gesehen, daß die Sitzstatue Karls IV. am Altstädter Brückenturm zu Prag Ähnliches zeigt. Das Herausblühen des Figurenkernes aber aus der herumschwellenden Gewand- schale ist besonders deutlich bei Statue II (Garger, S. 117). In Gargers Arbeit ist auch richtig eine weibliche Heilige des Salzburger Städtischen Museums herangezogen worden. Die reiche Biegung, der Gestaltenraum, der als Komponente der geformten Masse hier deutlich wird, beinahe schon so, als schraubten sich Körper und Hohlraum umeinander herum – das ist wirklich ähnlich. Auch eine schöne Steinfigur der Straubinger Jesuitenkirche (15) gehört hierher. Das Gegeneinander von Kern und Schale ist zugleich das immer neu variierte Thema des Braunschweiger Skizzenbuches. Ein deutscher Maler der böhmischen Schule hat es geführt! Der Geist seiner Zeichnungen, der den Geschmack der Schönen Madonnen, zumal den der Krumauer berührt, kehrt auch in einer Dorothea vom Kirchenportale zu Steyr wieder. Hier verkreuzen die Linien sich scherenförmig, ein zarter Körper windet sich in bezauberndem Flusse aus der Toga heraus, eine lange Locke rieselt wie ein Bächlein in den Gesamtstrom der Falten. Der Kopf, pikant wie der Krumauer, ist lieblicher, deutscher. Von hier aus kommt man zu Figuren wie der hübschen Barbara in Frankfurter Privatbesitz (16).

Überall ist es – in weiterem Sinne wenigstens – der böhmisch-österreichische Kulturkreis, der sich als Verbreitungsgebiet jener kühner arhythmischen Formen erweist. Die unbekannte Quelle der Schönen Madonnen könnte auch die verwandten Gestaltungen böhmischer Kunst gespeist haben. Wo aber liegt sie? Ich glaube in einem Werke die nahezu älteste Form unseres Typus zu sehen, in einer Madonna des Louvre (Nr. 157 des Kataloges von 1922) (17). Unglücklicherweise ist sie nun gerade nicht von einwandfreier Provenienz. Der Katalog nennt sie burgundisch. Eine Auskunft aus Paris, die Curt Glaser freundlicherweise vermittelte, besagt, daß die Angabe „Burgund“ von dem Händler kam (1889), von Courajod angenommen und von

Vitry beibehalten wurde – von diesem jedoch ohne betonte Überzeugung. „Ohne Courajods Versicherung würde er sie bei den ‚ateliers indéterminés du XV^{me}s.‘ untergebracht haben. Wenn er sich absolut genau ausdrücken müßte, so würde er geneigt sein, an die Werkstätten des Rheinlandes zu denken.“ – Nun sehe ich das Rheinische leider nicht. Nachforschungen auf französischem Boden sind völlig unmöglich. Es klafft hier also ganz zweifellos eine Lücke. Auch ich würde an den Westen denken – aber nur in allgemeinsten Weise und ohne im geringsten präzisieren zu können, zumal es mir jedenfalls an jeder Klarheit etwa über das lothringische Gebiet fehlt, das sich – als geographisches Mittel, also in vielleicht sehr irreführender Weise – unwillkürlich zwischen Rheinland und Burgund anmelden könnte. Burgund würde mir nicht ganz unmöglich scheinen. Der Typus der bekannten, wohl von der Slüter-Werkstatt abstammenden „Vierges bourguignonnes“ ist das natürlich keineswegs. Auch diese haben indessen Züge mit unseren Schönen gemeinsam. Die Madonna aus einem Hause der Rue Porte-des-Lions in Dijon (18) (Louvre) hat z. B. eine unverkennbare Andeutung der „Haarnadelfalte“. Dafür ist freilich schon ihre Verwandte (nach Gesichtstypus und Ausdruck) in der Frankfurter Skulpturengalerie von anderer Gesamtanlage. Beide, ebenso die herrliche aus St.-Jean-de-Losnes (19), auch die malerisch reichere von Rouvres, sind vor allem im Grunde repräsentativ gemeint, ihre breite Form entwickelt sich in einheitlich herabfließender Gewandwallung auf den Beschauer hin. Nicht der heimliche Reiz des Belauschens, nicht das intime Erlebnis des Mütterlichen bestimmt die Form. Nach diesem wendet sich wohl die Madonna von Plombières-les-Dijon, auch die des Musée Cluny (20). Aber alle sind doch dem eigentlichen Schema, das wir suchen, fremd. Schon in Äußerlichkeiten: nirgends findet sich die starke Agraffe, die unser Typus vorschreibt, fast nie die Krone; das Übliche ist ein breites Kopftuch. Es gehört zu dem Stile der Verhüllung, der den Pleureurs des Claus de Werwe ihren tragischen Ausdruck sichert; und aus dem gleichen Geschmack heraus ist immer das Kind bekleidet. Die Form ist tastbar geschlossen, kubisch-schwer. Auch in der Louvre-Madonna Kat. 157 fehlt das eigentümliche Ausrauschen und Einfangen schattiger Hohlräume, der allgemeine Geist des Plastischen scheint dem der „Vierges bourguignonnes“ verwandt. Aber die Lösung des Herkunftsproblems scheint mir eben in ihr versteckt zu sein. Schon der erste Eindruck läßt das Grundbild unserer Gruppen aufleuchten. Diese Madonna ist anders als die „slüterischen“, schon in den kleinen Einzelzügen wie der Agraffe und dem Zipfeltuche, dem nackten Kinde mit dem Apfel; sie hat auch die zärtliche

Neigung, sie hat den Kopftypus, sie hat vor allem auch die Wendung vom Repräsentativen zum Intimen, sie hat nicht mehr die unsichtbare Kirchenfront hinter sich, vor der sie uns entgegenwirkte – sie lebt in einem eigenen Raume, in dem wir sie beobachten. Es ist der Typus der „Schönen Madonna“. Er muß in dieser Form in Böhmen gerade bekannt gewesen sein. Eine nicht in allem, im Motiv des Kindes jedoch fast buchstäbliche Abschrift ist schon das Gnadenbild von Pilsen, das oben zunächst nur als allgemein problemverwandt bezeichnet wurde. Sein Meister hat jede Linie der „Burgunderin“ (d. h. des von ihr für uns vertretenen Typus) übersetzt, in eine Sprache, die der des Wittingauer Meisters nahekommt, stillere Flächen möglichst nach Linien durchsträhnend. Auch er aber drückt die mütterlichen Finger ein, statt sie aufzulegen, auch er gibt dem Kinderköpfchen das lallend Wackelige, das wir schon von Krumau kennen. Im Krumauer Kloster selbst aber steht heute noch eine reichbewegte Mondsichelmadonna, die den Kopftypus mit der jetzt in Wien befindlichen überlegenen Landsmännin teilt, in der Faltengebung freilich etwas mehr ins Übliche geht. Auch sie noch erinnert an das Werk im Louvre. Das Motiv des Kindes besonders ist immer noch sehr ähnlich. Aber hier verklingt der Eindruck schon leise. Weder diese Madonna noch das Pilsener Gnadenbild sind Wege zu der herrlichen Krumauerin. Gerade deren Meister muß selbst ein echtes Werk in der Art der Louvre-Madonna gekannt, Eindrücke davon im Skizzenbuch heimgebracht haben. Seine Übersetzung dieser Eindrücke ist eine wundervolle Neuschöpfung, aber das Schema, das er wandelte und gänzlich neu beseelte, ist hier nicht zu verkennen. Hier ist, nur etwas schwerer, die gleiche Gesamtbildung, hier ist – was unter den Ostdeutschen der Krumauer neben dem Pilsener Meister allein hat – der Griff der mütterlichen Hand (nicht eingegraben, sondern aufliegend), hier auch die verschobene Symmetrie der zweiseitigen Hängedraperien. In eine Seele geraten, die nicht nur das burgundisch-schwere, die auch das leichtere Raffinement echt nordfranzösischer Kunst genossen haben mochte, selbst aber voll sinnlich-süßer österreichischer Melodie steckte, ist der wohl doch westliche, vielleicht „burgundische“ Eindruck zu einem neuen Wunderwerke gediehen, das nun von sich aus weiterwirken konnte. Aber nicht auf den Breslau-Thorner Typus. Was diesen mit Krumau verbindet, ist – außer dem allgemein böhmischen Schulstil – eine andere, ebenso selbständige Auslegung des gleichen Vorbildschemas. Der Krumauer hat alles herausgeholt und verschärft, was auf Bewegung deutet. Er ist ein Manierist der feinsten Art und im edelsten Sinne, im Geschmack etwa dem Laurin von Klattau verwandt. Er hat zudem,

wie noch zu zeigen ist, ein nicht burgundisches, sondern französisches Motiv bei dem Kinde durchgeführt. Der Breslauer Meister aber, ganz im Sinne seiner heimischen Schule, hat die Schwere ausgenützt, die vertikalen Motive geschwächt, die horizontalen betont und gleichwohl durch eine sehr selbständige Verfeinerung vor dem Ausdruck des Dumpf-Gesackten bewahrt. In der Louvre-Madonna ist meist nur der Grundriß seiner Falten flach aufgezeichnet – erst seine eigene Schöpfung wölbt sie zu rundem Ausschwing empör. Wie beide östlichen Gruppen aber die Erinnerung an das gemeinsam vorschwebende, verschieden ausgelegte Schema an einer Stelle gleichartig gestalten können, lehrt die Haarnadelfalte. Bei den Burgunderinnen wie bei der problematischen Louvre-Figur ist diese Form niemals in abstrakter Reinheit da. Zwei Bahnen von Gewandung nähern sich nach unten zu, aber sie verbinden sich nie zu einem geschlossenen Bügel. Selbst wo sie sich treffen, wird die Begegnungsstelle überdeckt. Das ist die ausdrucksvolle Unregelmäßigkeit einer frei beobachteten Form. Die südostdeutsche Haarnadel dagegen ist die Erinnerungsform, in der der Eindruck einer ursprünglich unregelmäßigen Linienbewegung sich mathematisch abstrakt zu straffer Regelmäßigkeit vereinfacht. In der Erinnerung vereinfachen die Deutschen – wo sie Eigenes wollen, übersteigern sie. Von Plagiat darf hier niemand reden. Nicht anders hat der Meister der Bamberger Sibylle den seines Reimser Vorbildes sogar an Unabhängigkeit (gemessen an dem, was jener der augusteischen Renaissance verdankte) übertroffen. Ich wüßte nicht, wo im Westen die betäubende Süßigkeit des Ausdrucks vorkäme, die unsere ostdeutschen Madonnen so unvergleichlich macht. Vor allem aber: dieser Ausdruck hat ja eine ganz eigene Form geschaffen, der burgundischen entgegengesetzt: den verwickelten Gestaltungsraum der Oberpartie, wo sich die Formen vor Schattenschächten fein vergittern. Das fehlt auch der Louvre-Madonna. Was dieser außer dem allgemeinsten Aufriß verdankt wird, das ist die Gestaltung der Unterpartie. Die obere aber ist bei unseren Schönen nicht burgundisch, nicht französisch, nicht geschlossen-kubisch vor allem, sondern geöffnet-malerisch. Und nun offenbart sich eine der merkwürdigsten Überkreuzungen stilistischer Formbindung. Diese Oberpartien, bei Breslau wie bei Krumau, entstammen der böhmischen Malerei. Schon ein Blick in das Braunschweiger Skizzenbuch zeigt, daß die fein kletternden Bewegungen unserer Madonnenkinder den böhmischen Malern vertraut waren. Am stärksten bei Blatt 8', ähnlich aber auch bei der Sitzmadonna Bl. 17, die in der unteren Partie so deutlich an die östlichen Vesperbilder erinnert; schließlich auch bei Blatt 11' (21).

Wenn hier die andere Hand des Kindes gern mit einem Vogel spielt, so erinnert man sich der Linken des Breslauer Kindes, die einen kleinen Gewandbausch wie ein Vögelchen hält. Aber noch weit vor 1400, etwa in der Anbetung des Hohenfurter Meisters, ist das Formgefühl unserer Madonnenkinder deutlich zu erkennen. Diese ältere böhmische Malerei hat, wie man weiß, ihre auswärtigen Beziehungen, zu Italien und Avignon, aber sie ist schnell etwas Eigenes geworden. Was sie aufnahm, war Besitz. Wir können jedoch noch viel Genaueres sagen: die Oberteile unserer Madonnen sind Übertragungen bestimmter Bildwirkungen. Die berühmten, in zahlreichen Kopien verbreiteten Gnadenbilder der südböhmischen Malkunst konnten, als Halbfigurenbilder, nur diese oberen Teile bestimmen, dies aber haben sie um so gründlicher getan. Das Gnadenbild von Goldenkron (kompositionell identisch mit dem der Prager Schatzkammer) und das Gnadenbild von Hohenfurth – das sind die entscheidenden Gedanken von Krumau und von Breslau. Der Unterschied des „südböhmischen“ vom „schlesischen“ Typus löst sich in diesem Punkte nach dem Unterschiede zweier böhmischer Gemälde auf. Das Goldenkron-Prager Gnadenbild pflegt man auf ein verlorenes Original vom Meister des Hohenfurter Heilszyklus zurückzuführen; bestimmt spiegelt es die Formenwelt des späteren, noch nicht des ganz späten Vierzehnten wider. Eine unmittelbare, aber nicht feine Übersetzung ins Relief gibt es z. B. in dem kleinen Stück aus vergoldetem Kupferblech zu Altbunzlau (Böhm. Bezirk Karolinenthal) (22). Das ist flache Abschrift. Der Plastiker von Krumau aber, voll tiefer Lust am Malerisch-Räumlichen, hat wirklich das Gnadenbild – nur im Gegensinne – in das Plastische übersetzt (von dem es selbst einst hergekommen sein wird). Mit nur leichter Nuance der persönlichen Handschrift stimmt das Ganze, stimmt Zug für Zug die Faltenführung und besonders das Motiv des Kindes völlig überein. – Auch das Hohenfurter Gnadenbild geht noch in das Vierzehnte zurück. Um 1384 soll es bereits urkundlich erwähnt sein (23). (Das ist keineswegs unmöglich; alle Datierungen werden noch zurückzuprüfen sein.) Aber es verrät doch innerhalb der Malerei jenen energischeren Totalitäts-Stil, jene gegen das Rhythmische freiere, mehr Körper- und Raumganze als Liniensumationen liebende Richtung, die in der Plastik durch die Parlerhütten vor allem aufkam, und der an anderer Stelle die Art des Theoderich von Prag, aber auch der sonst wesentlich verschiedene Meister von Wittingau, der große Rivale und Überflügler des Hohenfurter Passionsmeisters, entspricht. Hier, wie gesagt, ist der Breslauer Typus vorgebildet, seine untersetztere, nicht in verschobenen Entsprechungen abwärts gleitende,

sondern nach einer Seite energievoll auswogende Formbildung. Auch die Gestaltung des Kopfes folgt der gleichen Tendenz, sie ist voller, apfelhafter. Allerdings nur vorgebildet ist das Motiv des Kindes, es erscheint hier noch einfacher. Es mußte für Breslau – im Gegensatz zu Krumau, dessen malerische Vorbedingung genauer erfüllt, aber auch altertümlicher ist – erst noch das reiche Kletterspiel der Linien hinzutreten, wie es die Blätter des Braunschweiger Skizzenbuches als sicheren Besitz böhmischer Malerei verraten. Das Gnadenbild selbst weist vielleicht auch noch auf den Eindruck einer Skulptur zurück, gerade rechts unten erscheint es wie ein Ausschnitt – es ist ein ständiges Hin und Her. Eine bekannte Replik des Gemäldes, jetzt im Rudolfinum (24), stammt nun wieder aus dem gleichen Krumau, dessen wichtigste plastische Madonna vom Goldenkron-Prager Bilde ausging. Nicht genug damit, das Gnadenbild aus der Brünner Thomaskirche (25) kombiniert die Madonna des Hohenfurther Typus mit dem Kinde des Goldenkroners: von uns aus gesehen also gleichsam die Typen Breslau und Krumau! Noch heute aber bewahrt Breslau selbst eine Replik des Hohenfurther Bildes im Diözesan-Museum! Die Einheit des Kulturgebiets spricht gerade aus diesen vielfältigen Verschlingungen. Ich meine, die letzten Zweifel an der südostdeutschen Herkunft beider Gruppen, auch der schlesischen, müßten sich endgültig lösen. So scharf die Unterscheidung zwischen Breslau und Krumau sein muß, beide gehören doch einer Schicksalsgemeinschaft an, und der Vorgang ihrer Gestaltwerdung ist durchaus parallel. Von Westen wahrscheinlich kam die allgemeine Anregung des plastischen Schemas, vor allem die Gestaltung der unteren Partie; die der oberen jedoch kam nicht von ferne her, sondern unmittelbar aus der Heimat. Vielleicht versteht man nun erst jenen heimlich in die glücklichste Harmonie hineingebundenen Gegensatz zwischen der Blockfestigkeit der unteren, der räumlichen Aufgebrochenheit der oberen Teile gerade bei Breslau-Thorn. Jene wird dem kubischen Denken wirklicher Plastiker verdankt, diese der jungen Raumfreude feinfühligler Maler. Der Ring schließt sich durch die Betrachtung der Madonna in der Münchener Sammlung Sepp. Das ist eine echte „Schöne Madonna“, nur eine gemalte. Ein echtes böhmisches Bild auch – es denkt das Hohenfurther Gnadenbild zu Ende. Nun aber ist auch fast genau die Szene mit dem Apfel gegeben, so wie bei Breslau. Die völlige Übereinstimmung im Ethos und in der Form, die innere Gleichzeitigkeit (im Gegensatz zu dem mehr vorbereitenden Charakter des Hohenfurther Originals) legt den Gedanken nahe, daß nun wieder die Bildhauerkunst zurückgegeben habe, daß nun wieder das Gemälde die Skulptur, den Typus unserer Breslauer Ma-



6. Schöne Madonna aus Krumau (Wien)



Schöne Madonna (Breslau)

donna, voraussetzte. Nicht nur ist die ganze Traubensüßigkeit des frühen XV. Jahrhunderts in das Bild eingedrungen – ich möchte sogar glauben, daß die breit vorgetragene Mantelschlinge, der mit prachtvollem Gefühl in sie gebettete Schattenraum nicht am „Leben“, sondern am Bildwerke studiert sei. Jedenfalls – das ist einfach eine Welt.

Es scheint mir, daß damit das Bild der südostdeutschen Gruppen etwas geklärt und gefestigt ist. Das Gesamtproblem ist damit längst nicht erschöpft. Wer die Vesperbilder des Ostens verfolgt, kann auf den Gedanken kommen, daß es auch in den Alpenländern eigene Versandwerkstätten gab, die im Wettbewerb mit den böhmischen auftraten (von deren Existenz ich noch immer überzeugt bin). Ganz ähnlich scheint nun auch der Fall bei den Schönen zu liegen. In der Salzburger Franziskanerkirche steht eine Madonna (26), die man auf den ersten Blick als etwas irgendwie Verwandtes, aber doch Eigenes gegenüber den böhmischen und schlesischen erkennt. Man hat das Gefühl, daß man etwa von der Thorner aus zu ihr gelangen könnte. Wie jene geht sie auf die von Breslau am feinsten vertretene Grundform zurück, gibt aber den Mantelumschlag rundlicher, verlegt die Saumpartie an die untere Seite, schiebt das Kind zurück, noch mehr, so daß es fast zum Liegen kommt. Auch hier gibt es – gerade für die Oberpartie – eine unverkennbare Parallele in der Malerei, in der heimischen, also hier der salzburgischen. Es ist das schöne Votivbild (heute in Freising) des erzbischöflichen Hofmeisters Johann Rauchenberger, der 1423 starb (27). Das Motiv des Kindes wie des Madonnenkopfes ist nahezu identisch. Auch bei dem Bilde erscheint Böhmen im Hintergrunde (das Braunschweiger Skizzenbuch!), aber es ist eine andere Note darin: das Alpenländische. Es ist möglich, daß das Bild die plastische Figur voraussetzt. Aber man braucht nur an das Braunschweiger Skizzenbuch zu denken – seit dem Hochkommen des Altars gegen die Kathedrale sind Malerei und Plastik enger als je in ihren Gedankengängen verbunden. Die Entscheidung wird damit sehr erschwert. Bei der Franziskaner-Madonna denkt man auch an die des Louvre zurück – aber wieviel ferner, wieviel undeutlicher ist sie geworden. Es liegt eine größere Energie in der Bewegung – das Bein tritt vor, es steht nicht –, das Knie ist betont, die Falten fließen auseinander, der Umriss unter der Hüfte ist stärker eingezogen. Es liegt im Ganzen ein weniger höfisch-internationaler, ein mehr innerdeutscher Geist, etwas eben nicht „Böhmisches“, sondern Alpenländisches. In der Tat läßt sich auch eine ziemlich große Gruppe dieser Art zusammenstellen, die wahrscheinlich von Böhmen angeregt, jedoch gemeinsam-eigenen Charakters und nachweisbar alpenländisch, im

engeren salzburgisch ist. Unter den südböhmischen Madonnen kommt die Wittingauer noch am nächsten. Zu derb-bäurischer, echt altpfälzischer Mächtigkeit, zu riesigem Rauschen gesteigert, finden wir unsere bekannten Gedankengänge, aber auch schon etwas von der Art der Salzburger Madonna in jener von Feichten (28) wieder. Dieses Werk würde ich niemals rein alpenländisch, sondern eine Begegnungsform zweier Formulierungen, der Salzburger und der schlesisch-böhmischen, nennen, unter stärkerem Druck von der letzteren her. Das menschliche Motiv ist genau das Breslauer, das Gefühl für die Schwere des Unterblockes ist, wie bei den Schlesierinnen, dem eingezogenen Umriss der alpenländischen Form entgegengesetzt. Der Rundschwung aber hat alpenländisches Tempo, nur ist alles gewaltig aufgepumpt und klotzig, zumal der bajuwarische Mordsschädel des Kindes. Weit feiner, und nun rein salzburgisch, ist eine kleine Kalksteinheilige mit Buch (Verkündigungsmadonna?) aus Berchtesgaden (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum). Das Muttermotiv fehlt, aber die gesamte Anlage ist der Salzburger Schönen stilistisch so nahe wie landschaftlich. Noch einmal möge man sich auch der von Garger herangezogenen Figur des Salzburger Städtischen Museums erinnern (29). Man erkennt nun, daß der – Klosterneuburg gegenüber – vereinfachte und verschnellerte Schwung, das wie mit der Hand Zusammengegrungene gerade der Unterpartie eben die spezifisch salzburgische Nuance ist. Der Johannes des Rauchenbergerschen Motivbildes hat Ähnliches. Von der Berchtesgadener Heiligen gelangt man nun wieder leicht zu einer Madonna („aus Steinmasse“) in Winhöring (30). Der Kopftypus ist der gleiche, das Motiv näher der Bonnerin, in einigem auch der echt-westlichen Fassung, von der später zu reden sein wird. Das Umschlagsmotiv, verbunden mit ebenfalls deutlichsten Anklängen in der Gesichtsform, nähert diesem Kreise auch die schon erwähnte hl. Agnes der Sammlung Oertel. Das Material ist wieder „Kunststein“. Alle diese Werke beweisen zunächst die Vertrautheit des Alpenlandes mit unserem Typus, zugleich aber seine Selbständigkeit in der Verarbeitung. Es muß aber auch einen Export gegeben haben, so wie er von Breslau nach Thorn geführt hat. Innerhalb der Plastik um Rottenburg, Horb und Hechingen, die Weise veröffentlichte, steht als ein wundersamer Fremdkörper, in Schwaben isoliert, nur gelegentlich plump nachgeahmt, die Madonna aus der Spitalkirche in Horb (31). Sie ist aus Kalkstein, 1,33 m groß und trug einst zu dem zweizipfeligen Schleiertuche eine Krone, die abgemeißelt ist. (Früher Mitteilung von Herrn Bildhauer Klink in Horb.) Diese Madonna, für die Baum keinerlei schwäbische Verwandte zu finden wußte, ist unverkenn-

bar Import, genau so wie in gleicher Gegend die schöne Pietà von Bildechingen, deren engste Verwandte mir alpenländisch scheinen. Sie will durchaus Ähnliches wie die schönen Böhmerinnen, doch will sie es auf eine andere, ich glaube eben, salzburgische Weise. An die Franziskaner-Madonna erinnert das weit vorgesetzte Knie, die nach rechts rund auswogende Schüsselfalte, der Verzicht auf die Haarnadel, die Umblätterungsform des Mantels, die vollschwer ziehende, nicht nervös-fein rieselnde Draperie. Es ist die gleiche Herauswindung der oberen Figur aus der unten vorgetriebenen Masse, die gleiche Einziehung des unteren Umrisses, die in deutlichem Gegensatz zur schlesischen Gruppe, damit auch zu Feichten, steht. Dem Verfasser hatte schon die Abbildung des Kopfes allein genügt, den Zusammenhang mit unserm Problemkreise zu sehen. Daß aber nicht etwa böhmischer, sondern salzburgischer Versand vorliege, bestätigt obendrein die unverkennbare Ähnlichkeit mit einer Madonna des Kasseler Landesmuseums, die sicher aus Salzburg ist (32). Auch sie ist kleinen Maßstabes und – von der zurückgedrängten Rolle des Knies abgesehen – einfach eine Variante der Horber. Diese hat, als der Fremdkörper, der sie ist, in ihrer neuen Heimat die lokale (nach Weise „Poltringer“) Schule in eine leichte Aufregung versetzt. Die Madonna von Weildorf (33) ist ein Erfolg davon. Das typische Beispiel provinzieller Nachahmung, ganz gewiß nicht die Vorgängerin der Horber. Sie ist reichlich spät, vielleicht schon nahe der Jahrhundertmitte, dem Stile der späteren Multscherwerkstatt, und von da aus wie durch ihre geringere Qualität schon gänzlich außerstande, das erste selbständige Auftauchen eines so überraschenden Motives enthalten zu können. Der Meister der Horber mochte selbst noch dem Zauber der Schönen Madonnen des Ostens ins Gesicht geblickt haben; der Weildorfer wußte wohl nichts mehr von ihnen und gab eine rührende Vergrößerung des von fernher hereingeschnitten Vorbildes. Auch die Bisinger Madonna (34) in der gleichen Gegend setzt den Salzburger Typus voraus. Aber während die Weildorfer sich immerhin in die alpenländische Beweglichkeit einzufühlen bemühte, gibt jene die Erstarrung zum Anorganisch-Dekorativen. Ich glaube, daß von hier, ja wohl allein von hier aus die einzige „Schöne Madonna“ verständlich wird, die sich meines Wissens heute am Mittelrhein befindet: die von Horchheim bei Worms. (Die Kenntnis ihrer Existenz verdanke ich gütiger Mitteilung der Spezialistin für die Plastik dieser Zeit und Gegend, Frau Dr. Zimmermann-Deißler; die von dieser gemachten schönen Aufnahmen stellte das Frankfurter Kunsthistorische Institut freundlich zur Verfügung.) Zweierlei, meine ich, erkennt der erste Blick: einmal, daß das Werk eng in unseren Problem-

kreis gehört, dann aber, daß es ein Fremdling auf seinem rheinischen Boden ist. Wie es auch hingeraten sein mag: ich kann beim besten Willen weder zur Mainzer Memorienpforte und ihren Verwandten, noch zur Binger Tonplastik und zu der mittelrheinischen Grabmalkunst irgendwelche stilistischen Beziehungen entdecken. Aber auch nur sehr entfernte zu unserer schlesisch-böhmischen Gruppe – etwas nähere zu einem Stück der südböhmischen, der Madonna von Wittingau. Mit dieser hat – im Gegensinne – die Organisation des Gewandes eine gewisse Ähnlichkeit. Aber das ist ja auch diejenige, die den alpenländischen Schönen allenfalls am nächsten kommt. Und hier, glaube ich, liegt die Erklärung: die drei nächsten wirklich verwandten sind die der Salzburger Franziskanerkirche, die von Horb und die von Feichten. Mit der letzteren teilt die Horchheimer nicht nur den völlig unrheinischen „Kooperator“-Kopf des Kindes (obwohl auch dieser, wie alles, wesentlich zarter ist); hier ist auch dessen Sitzmotiv am ähnlichsten und die Richtung der Hauptfalten. Sie unterscheidet sich aber von ihr in allen den Zügen, die jene mit dem Breslauer Typus teilt, d. h. also in denen die Feichtener selbst nicht rein alpenländisch ist. Nur eine Linie hat die Horchheimer mit der Breslauer selbst gemeinsam: die starke Winkelung im rechten Kinderärmchen. Aber nun vergleiche man alles andere, die beiden Hände Mariens, die beiden Füße des Kindes, mit Salzburg-Franziskaner. Die Rechte der Mutter zeigt in beiden Fällen nicht die Handfläche (wie Breslau und Feichten), sondern liegt fast senkrecht zum Körper. Und Kopf und Hals und Mantelschlinge – ist das nicht ein Gefühl, nicht Zeitstil, sondern Schuleinheit? Was aber die Horchheimer am stärksten von der schlesischen Gruppe unterscheidet, die ganze Unterpartie, das finden wir bei weitem am ähnlichsten in Horb! Das Durchtreten des Knies, das Auseinander der unteren Falten, die Verschlingung der Schüsseln an der Standseite. Und hier ist auch die sehr charakteristische Linie des linken Kinderarmes, das Aufdrücken gleichsam auf den Knauf der Rieselfalten identisch. Horb ist nach zwei Seiten (Franziskanerkirche und Kassel) fest in Salzburg verankert. Von Salzburg kam offenbar das Horchheimer Werk, zum wenigsten sein Meister. Man könnte fragen, ob nicht Einzelheiten der untersten Partie mit der Madonna der Würzburger Marienkapelle Beziehungen verraten, die ich weiter unten als einziges wahrscheinlich vom Mittelrhein ausgeführtes Stück zu besprechen habe. Das wäre nicht ganz unmöglich – solche Dinge nimmt ein Fremder leichter ab. Aber nie werde ich glauben, daß die Fülle der anderen Züge, zumal die Nuancen des menschlichen Ausdrucks, mittelrheinisch sein könnten. Es wäre nur möglich, daß ein eingewanderter Salzburger rhei-

nische Einzelzüge aufgenommen hätte. Amüsant ist auch der Vergleich mit Weildorf und Bisingen. Gerade mit Weildorf stimmt der untere Faltenfluß oft genau. Der gemeinsame alpenländische Untergrund schafft seine Ähnlichkeiten – aber bei den schwäbischen Arbeiten ist er Hintergrund, bei der Horschheimer das, was wir im Geistigen „Grund und Boden“ nennen können. In Salzburg selbst verklingt der Typus nach einem anderen hinüber, dem der weit ausgeschwungenen Madonna mit reichstem Gewandspiele und symmetrischen Hängefalten, in der schönen Muttergottes von St. Peter (35). Aber man spürt doch, daß es der Zauber unserer „Schönen“ ist, der zumal den Kopf durchtränkt. Die Maria der Breslauer Dorotheenkirche (36), später, schon von einer neuen Stilgesinnung in der Einheit der Linienführung angenagt, hat doch eine etwas ähnliche Stellung.

So hätten wir also eine zweite, oder wenn wir die südostdeutschen gesondert zählen, dritte Gruppe gefunden, die alpenländische, deren Zentrum Salzburg zu sein scheint. Sie ist von selbständigem Charakter, aber doch wohl eher vom Südosten als von der burgundischen Quelle selbst berührt. Der Südosten aber hat nun auch nach Norden gewirkt, enger umfassend und keinen selbständigen Wettbewerb, wenigstens nicht bis zum Export, entfesselnd. Der Küstenkunst entgegen, die von Westen her die Ostseestädte entlang wanderte und sich hier und da tiefer in das Land hineinbog, hat er zunächst Versandwerke ausgeschiedt. Ein solches ist in Thorn noch erhalten, offenbar ist es von Breslau aus geliefert. Ist dieser Weg übrigens nicht weit natürlicher als der früher angenommene vom Mittelrhein her? In den folgenden hundert Jahren ist die Kunst ihn ständig gegangen. Doch es gibt ja offenbar eine wirkliche Küstenkunst, und bei unserm Problem ist die Begegnungsstelle, vom Thorner Werke selbst oder einem verlorenen ähnlichen her, in Stralsund (37) deutlich. Die Madonna des Junge-Altars ist kein Versandwerk mehr, sondern heimische Schnitzarbeit, jedoch noch unter sehr genauer Anlehnung an das Thorner oder ein diesem verwandtes Vorbild – solange wir nur unter den erhaltenen die Wahl haben, ist übrigens kein Zweifel: Thorn, nicht Bonn scheint hier oft buchstäblich abgeschrieben, z. B. an Marias rechtem Arme und den Mantelfalten um ihn herum. Allein der österreichische Geigenklang ist verstummt. Es ist eine nordische Keuschheit und lieblich-trockene Strenge im Gesicht, die lübisch oder sundisch sein wird. Das Kind gar ist echtste, tapfer-biedere Ostseekunst, derb charaktervoll und so plattdeutsch wie die Salzburger Kinder alpenländlerisch. In Farbe und Maßstab ist der südliche Typus noch ganz streng gewahrt – der Schnitzer muß diesen aus eigener An-

schauung gekannt haben. Anders in Danzig. Die großartige Madonna der Marienkirche (Reinoldikapelle) (38) ist gewiß undenkbar ohne den schlesischen Grundtypus, aber schon im Maßstab ist sie anders, von monumentaler Strenge, die den Ausdruck beherrscht. Das Kind ausnahmsweise auf der Rechten Mariens. Die Linke aber, die den Apfel hält, spaltet sich in so feiner Biegung wie die Rechte der Schlesierinnen. Es ist symptomatisch, daß die gleiche Kapelle auch eine große Pietà des östlichen Typus enthält. Begegnungsformen zwischen Küsten- und südostdeutscher Kunst in gleicher Richtung hat Danzig noch mehrfach, vor allem in der Kreuzigung der Elftausendjungfrauen-Kapelle und in der kleinen Ton-Madonna der Danziger Priesterbrüderschaft (St. Maria). Schließlich ist durch Schäfer auch in Bremen (39) eine weibliche Heilige (Elisabeth?) entdeckt worden, die südöstliche Beziehungen verrät. Daß sie vom Thorner, also Breslauer Meister sei, leuchtet mir nicht ein. Die kleine Begleitfigur hat sogar deutlich lübische Züge. Doch hat Schäfer offenbar den Problemkreis richtig gefühlt. Die Gewandbehandlung und das kokette Raffinement der Biegung erinnert zugleich an Krumau und Großmain, damit an den französischen Manierismus. In Nystad (Finnland) (40) gibt es dann noch eine deutlich lübische Sichelmadonna, die in ähnlicher Weise wie die der Krumauer Klosterkirche an unser Problem anklingt. Man wird verstehen, daß schon das Schweben über dem Monde die innere Aufgabe solcher Figuren von dem Hold-Profanen der echten Schönen entfernt.

Noch immer sind wir nicht zu Ende. Immer weiter spannt das Problem seinen Horizont. Es gibt nun auch noch eine wirklich westliche Gruppe, die den vier bisher besprochenen, den beiden südostdeutschen wie der alpenländischen und der ostseedeutschen, freier gegenübersteht als irgendeine von diesen den anderen. Es gibt eine westliche – nur gerade Bonn hat nichts mit ihr zu tun, außer auf Grund des Gesamtproblems. Diese westlichste aber teilt einen wichtigen Zug mit der Pilsener und besonders mit der Krumauer Madonna, der im Menschlichen am meisten östlich, fast slawisch, in der Manier am meisten französisch wirkenden. Eine davon, die offenbar älteste, gilt als französisch, und wohl mit Recht, eine Holzfigur des Suermondt-Museums (41). Das Kind, hier auf der Rechten sitzend, neigt das Köpfchen wie lallend, vier Finger der Mutterhand legen sich auf seine Brust, die Beinlein überkreuzen sich. Die Madonna schlank, von durchgehendem Schwunge, ohne rauschende Falten, ohne „Haarnadel“, mit starker (altererbter) Betonung des Knies. Das ist französisch, nicht burgundisch. Sehr eng verwandt aber, nur im Gegen-

sinne entworfen, ist die Madonna des Germanischen Museums (Josephi Nr. 233). Im allgemeinen Aufbau ein sehr verfeinertes Exemplar der Art, die sich bei Winhöring mit Alpenländischem und Östlichem mischte. Im Gesichtstypus, der hohen Stirn, dem lächelnd aufwärts gezogenen Munde, eine unmittelbare Nachwirkung der Aachener Französin, d. h. wieder nur: der Erfindung, die jene vertritt. Nun aber ist das Motiv der mütterlichen Hand auf das delikateste gesteigert, jetzt gräbt sie sich, wie bei Krumau und Pilsen (bei den Schlesierinnen niemals), in das Fleisch des Kindes. Diese Verfeinerung habe ich bisher ausschließlich bei den deutschen Werken gefunden. „Rheinisch unter französischem Einfluß“, sagt Josephi mit gutem Instinkt zu dieser Schnitzfigur. Und nun, von hier aus ist endlich nur ein kleiner Schritt zu der köstlichen Madonna am Türpfeiler der Würzburger Marienkapelle (42). Der Adel der Proportionen und der Gesichtsbildung, hier fast der einer Aristokratin des XVIII. Jahrhunderts, die milde Feinheit der Gewandlinien wirkt echt westlich, westlich schon von Würzburg her gesehen, das keine heimische Richtung verwandter Art besitzt. Will man diese holde Lieblichkeit des Ethos, diese gänzlich beherrschte und im Grunde kinderzarte Sinnlichkeit für mittelhheinisch halten: das kann überzeugen, das ist möglich. Das entspricht wirklich dem Geiste der Mainzer wie der Binger Plastik, an die auch die Einzelformen erinnern. (Der Kopftypus scheint aus dem der Lorcher Kreuztragung entwickelt.) Wenn irgendwo, so hätten wir hier vielleicht wirklich eine „Schöne Madonna“ vom Mittelrhein. Aber gibt es für den, der Spezifisches fühlt und die Nuance als das Wesentliche empfindet, einen tieferen Unterschied im Vortrage des Gleichen als zwischen dieser schlanken Schönen und den unteretzten der Breslauer Art? Es ist aber nicht nur der verschiedene Stammescharakter, der Dialekt des Vortrages, es ist überhaupt ein anderes Schema, kein burgundisches, sondern ein französisches, das zugrunde liegt. Der westliche Typus hat offenbar eine andere Ahnenreihe – die Louvremadonna fehlt in ihm. Vielleicht, daß diese beiden Ahnenreihen selbst wieder in der Tiefe irgendwo im Westen sich vergabeln – das ist möglich, aber voraussichtlich unaufdeckbar, zur Zeit jedenfalls für deutsche Gelehrte gar nicht anzurühren. Was man aber versuchen kann, das ist die Sichtung, das Aufspüren gemeinsamer Unterschiede, die Zerlegung des Gesamtproblems, das – solange es nur als vage empfundenes Ganzes wirkt – die Betrachtung von einer Teilähnlichkeit zur anderen taumeln, bald Würzburg und Bonn, bald Nürnberg und Thorn, bald Krumau und Breslau verwechseln läßt. Man muß das Gesamtgewebe empfinden, überraschende Verkreuzungen für möglich halten,

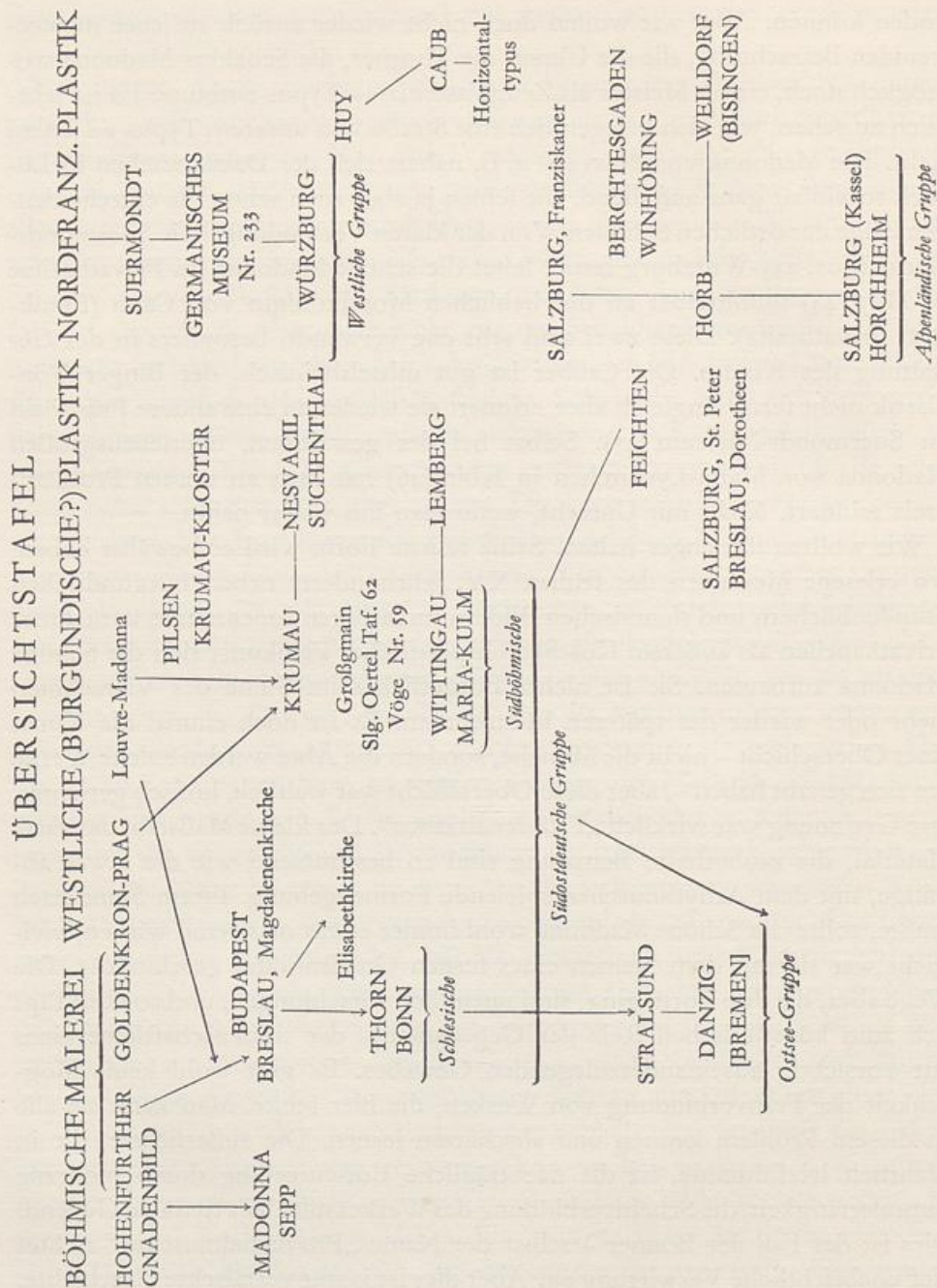
aber dann vorsichtig auseinanderzulegen suchen: so löst sich der Wirrwarr, ohne daß die Fäden reißen.

Wir haben, durch die Praxis der Betrachtung, den Problemkreis eingeschränkt. In Wirklichkeit fließt die Grenze, denn die „Wirklichkeit“ ist ja Leben. Einen Typus vor allem gibt es (nicht ihn allein) (43), der sein Problem mit dem unseren verflechten kann, weil sich die unsäglich feine Zerstäubung alles Gedachten, das sichtbar wird, über ihn wie über den unseren setzt. Unterscheiden kann man ihn doch. Ich meine jenen, der so sehr verschieden gefühlte Werke wie die Darssow-Madonna in Lübeck, die „Hartman“-Madonna in Ulm, die von St. Gereon in Köln, die des Sebalduschores und die Lobenhofersche in Nürnberg als geheim durchwirkender Hintergrund umschließt. Er ist ein Typus des Horizontalempfindens. Sobald das Kind sich dem wirklichen Liegen nähert, die Hängefalten sich symmetrisch auspendeln möchten, wird er schon spürbar. Je näher man bei unserem Typus an die Quelle geht, desto näher erscheint auch jener andere. Die Louvremadonna hat zweiseitige Hängefalten. Die Entfaltung der eigentlichen schönen Madonna hat in den wichtigsten Fällen, besonders in der schlesischen und alpenländischen Gruppe, diese aufgegeben. Wo sie dennoch vorkommen, ist durch starke Schrägverschiebung die horizontal bindende Funktion als Pendelgewicht aufgehoben. Die Mondsichel ist bei jenem fernerem Typus genau so häufig, wie sie bei dem unseren selten ist. Das ist bezeichnend – er ist weniger profan, intim, vergewärtigend, er ist „gotischer“ und monumentaler, oft auch derber. Der unsere beginnt seinen Sinn zu verlieren, wenn der Maßstab wächst, jener, wenn er sich verringert. Beides kommt vor und erschwert anfänglich noch manchem die Scheidung. Zu jenem gehört die unsichtbare Kirchenfront, zu unserem der kleinere Innenraum, jener wendet sich repräsentativ an das Volk, der unsere will sich von beglückten Auserlesenen belauschen lassen. Das Leben verschiebt beide gegeneinander, wie es Altarplastik und Kathedralenkunst gegeneinander verschob, gerade in der Zeit um 1400. Die Würzburger Maria steht an einem Türpfeiler, die des Sebalduschores, im Grunde mehr als Bild verstanden, im Innenraume. Die Danziger, in einer Kapelle, streckt sich zu imposanter Größe und ist von vornehmer Strenge, die Ulmer, an einer Fassade, ist von intimer Kleinheit und möchte lieblich sein. So spielt das Leben mit den Gegensätzen. Wenn wir verstehen wollen, müssen wir sie zurückdenken, ohne zu vergessen, wie sie im Wirklichen sich überschneiden. So wird man bei jenen anderen Marien hier und da einen ähnlichen Gesichtstypus, ähnliche Delikatesse der Behandlung, auch verwandte Faltengänge

finden können. Aber wir wollen doch nicht wieder zurück zu jener nuancefremden Betrachtung, die die Ulmer, die Thorner, die Sebaldus-Madonna womöglich noch, einem Meister als Zeugnisse eines Typus zutraute. Es ist lehrreich zu sehen, wie sich gelegentlich eine Straße von unserem Typus zu jenem zieht. Die Madonna von Nesvacil z. B. nähert sich der Darssowschen in Lübeck scheinbar ganz auffallend. Ihr fehlen ja aber auch schon die entscheidenden Züge der östlichen Schönen. Von der klaren Verbindungslinie Suermondt-Germ. Mus. 233-Würzburg ferner leitet die schöne Madonna im Privatbesitze zu Huy (44) unmittelbar zu der lieblichen Mondkönigin von Caub (Frankfurt, Privatbesitz). Diese zwei sind sehr eng verwandt, besonders in der Gestaltung des Kindes. Die Cauber ist gut mittelrheinisch, der Binger Tonplastik nicht fern. Zugleich aber erinnert sie wieder an eine andere Französin im Suermondt-Museum (45). Selbst bei der gewaltigen, überlebensgroßen Madonna von Maria-Lyskirchen in Köln (46) hat man an unsern Problemkreis erinnert. Nicht mit Unrecht, wenn man ihn weiter nahm.

Wir wollten ihn enger halten. Seine reinste Form wird er bewährt haben, wo erlesene Menschen des frühen XV. Jahrhunderts neben burgundischen Stundenbüchern und sienesischen Bildern im farbigen Innenraume vornehmer Privatkapellen als äußerste Kostbarkeit plastischer Feinkunst sich die Schöne Madonna aufbauten. Sie ist nichts Bürgerliches im Sinne des Vierzehnten mehr oder wieder des späteren Fünfzehnten. Es ist noch einmal die Kunst einer Oberschicht – nicht die Mönche, sondern die Äbte werden solche Werke um sich gehabt haben –, aber diese Oberschicht war weltlich, höfisch gerichtet, ihre Gesinnung war wirklich „Frührenaissance“. Der kleine Maßstab, das zarte Material, die zauberhafte Bemalung sind so bestimmend wie die etwas abseitige, mit dem Arhythmischen spielende Formgebung. Ihrem Sinne nach mußte, sollte die Schöne Madonna wohl immer etwas ortsfremd wirken, vielleicht war sie mit dem Namen eines fernen Gnadenbildes geschmückt. Die Wege aber, die ihre Form ging, sind unendlich verschlungen, und so eben fügt sich zum künstlerischen Reiz des Gegenstandes der wissenschaftliche eines nur vorsichtig auseinanderzulegenden Gewebes. Es gibt wohl keine Möglichkeit der Fernverbindung von Werken, die hier fehlte. Man kann sie alle an diesem Problem kennen und abschätzen lernen. Die äußerlichste, die in Wahrheit irreführende, ist die nachträgliche Entwurzelung durch moderne Sammlertätigkeit, die Scheinverbindung des Werkes mit einer fremden Gegend. Dies ist der Fall der Bonner – selbst der Name „Provinzialmuseum“ richtet hier unabsichtliche Verwirrung an. Aber dies ist ja nur verfälschte Geschichte.

8 Pinder, Gesammelte Aufsätze



Die wirkliche erst bietet die wichtigsten Möglichkeiten der geistigen Gestaltwerdung. Einwirkungen von Gegend zu Gegend können durch mitgebrachte Eindrücke, aber auch durch versandte Werke entstehen. Es ist Wanderung jedesmal, aber einmal wandert der Künstler, das andere Mal das Werk. Das letztere, der Export, liegt vor von Salzburg nach Horb, von Breslau nach Thorn. Das versandte Werk kann einsam bleiben und vielleicht spät erst mit dem Reiz des Fremden eine verwandelte Nachfolge vereinzelt entzünden. Es kann auch, schnell begriffen, in der Sphäre seines eigenen Generationswillens Folge, ja Nachahmung erwecken. Diese kann provinziell beschränkt bleiben wie die Übersetzung der vornehmen Kalksteinfigur von Horb in die ländlichere Schnitzerform des Weildorfer Meisters. Sie kann eine sehr genaue und doch eigenartige Nachbildung erwecken, so die Thorner Form in Stralsund. Diese Folgeform kann dann freier weiterwirken, wie vielleicht die Stralsunder nach Danzig. Hier braucht schon kein schlesisches Vorbild mehr vorausgesetzt zu werden. Die plattdeutsche Ostseekunst hat den Typ sich angeeignet, nun wandert er: Typenwanderung. Jetzt hat die reale Wanderung des Werkes eine geistige eingeleitet. Diese Verlegung aus dem räumlichen Transportwege in den innerlichen der Phantasie macht den Ursprung der Bewegung schon undeutlich und nähert die Situation jener anderen, bei der nicht das Werk, sondern der Künstler wandert. Es kann einer einen frischen Eindruck empfangen haben, der in ihm weiterzeugt. Wenn er, am neuen Orte angelangt (den wir nun oft seine „Heimat“ nennen), ihn gestaltet, so hat er kein reales Vorbild vor sich, sondern ein dunkel-allgemeines, rein psychisches Gebilde, einen Gedächtnisschatz, der sich längst produktiv in ihm gewandelt. So denke ich mir die Entstehung des alpenländischen Typus aus dem böhmischen. Ein Salzburger (der nicht einmal ein Einheimischer zu sein braucht) hat im Osten ein solches höfisch-feines Werk gesehen. Er schafft zu Hause etwas wie jenes, keine freie Kopie, sondern eine konkurrierende Eigenschöpfung ähnlicher Art, in die Einzelzüge des anregenden Eindrucks einfließen: Typenwettbewerb. Nun kann wieder der Kreis der Möglichkeiten sich entrollen, Versand und innerliche Umbildung von hier aus beginnen. Ebenso kann aber einer auch neben allgemeiner Erinnerung seine Skizzen vom Ganzen oder von einer beglückenden Einzelheit mit sich tragen. Das letztere zeigen die Südostdeutschen. Einer kommt von Westen nach Osten – zum ersten Male, als Fremder, oder zurück, als Heimgefundenener, der Krumauer etwa – er schafft etwas sehr Östliches, bringt aber zugleich das französische Motiv des Kindes genau hinein. Andere, räumlich benachbarte, in denen

das Ganze seines Werkes weiterwirkt, empfinden gerade dieses hineingeheilte Motiv nicht als wesentlich, so der Wittingauer. Aber noch von einer andern Stelle hat dann der gleiche Krumauer eine Anregung mitgebracht, vielleicht von Burgund, sicher aus der unbekanntenen Heimat der Louvremadonna: das Grundschema der Gesamtfigur. Dieses gleiche Schema kennt auch der Breslauer Meister. Und nun entwickelt sich die parallele, aber verschiedenartige Auslegung gleichen Vorbildes. Es können – wie es hier geschah – zwei solche Auslegungen in einem Kulturkreise entstehen. Es kann dann die schon verschiedene, aber verwandte Grundform – denken wir an unsere „schlesische“ und „südböhmische“ – auf ein heimisches Prinzip auftreffen, es kann dieses wieder hineinheilen. So geschieht es mit dem Gnadenbildtypus, der die Oberpartie ergreift. Typenbegegnung und Mischung also. Mischung fremder Eindrücke miteinander, Hineinwachsen von Heimischem in fremdes Vorbild, Anfliegen fremder Erinnerung an Heimisches. Auch Winhöring, wo Westliches und Östliches sich auf alpenländisch begegnen, ist ein Beispiel. Es kann nicht nur eine fremde Stilrichtung, es kann auch eine Nachbarkunst sein, die ihre Wirkungen hinübersendet. So prägt sich der feine Bildraum der böhmischen Gnadenbilder dem festen Block auf, dessen Urbild ein vielleicht abgelegenes Land, vielleicht Burgund, geliefert hat. Und die Auswahl der verschiedenen Bilder wieder begegnet sich mit der Verschiedenheit der Auslegung des plastischen Schemas. Zuletzt kann sich alles kombinieren, indem etwa eine vom Westen angeregte östliche Kunst ihre neue Formulierung als Versandwerk wieder in den Westen schickt: Hinweg durch Wanderung des Künstlers, Rückweg durch Wanderung des Werkes. Ich habe wahrscheinlich machen können, daß eine Figur des Breslauer Typus am Oberrhein bekannt gewesen sein muß, wo gerade seine Fremdartigkeit einen Einzelnen reizen mochte (47). Meister E. S. hat das Motiv in den Kupferstich übersetzt, und auch die Plastik seiner Zeit und Gegend hat es aufgenommen. Den Weg gab es: 1404, so erzählen Specktlins Kollektaneen über das Straßburger Münster, „kam ein künstlich Marienbild her von Prag in Böhmen, welches die Junckherren von Prag gemacht haben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Ballierer“ (48). War es eine Pietà oder eine schöne Madonna? Den Weg jedenfalls gab es.

Es gibt noch weitere, noch schwerer greifbare geschichtliche Verbindungen als diese verschlungenen Filiationen. Unser Typus ist in seiner Reinheit gewiß an die Kunst um 1400 gebunden. Er setzt das weiche Massengefühl voraus, das erst in der zweiten Hälfte des Vierzehnten sich bilden konnte, seit

jener großen Wendung vom Bewegten zum Zuständlichen, vom Rhythmisch-Summierten zur Totalität, vom Zeichnerischen zum Malerischen, die ganz Europa um 1350 ausführte; das flache Reliefgefühl des früheren Vierzehnten schloß die wogenden Formen unseres Typus noch aus. Aber wenn man sehr weit zurückzublicken, wenn man geschichtliche Verbindung nicht nur auf den Wegen der Einflüsse und der Typenwanderung, sondern zuletzt als selbständige Erlebnisse eines geheimnisvollen Gesamtorganismus anzusehen wagt, wie Gedankenbildungen eines Gehirnes, die auftauchen, zurücksinken, verwandelt wiederkehren, so darf man vielleicht sagen, daß dem reifen Dreizehnten, das sich auf harmonische Kontraste verstand, eine Vorform unseres Typus möglich sein mußte, eine ferne und monumentalere gewiß. In der Tat – sieht man daraufhin eine Madonna des Magdeburger Domes an, die ihr Wesentliches dem Dreizehnten verdankt, vergleicht man sie etwa mit der Thorner, so meint man unser Problem schon einmal aufleuchten zu sehen, das Grundsätzliche der Gesamtform und manche Einzelheiten bis zu der bügelförmig die oberen umfangenden Hauptschüsselfalte, die unsere „Haarnadel“ vorwegnimmt. Hinter der Magdeburger aber steht – noch viel ferner – vielleicht die Vierge Dorée von Amiens, eine der schönsten Stellen, wo die Kathedralenplastik das Intime schon einmal aufzusuchen wagt, dessen Sieg unser Typus voraussetzt. Und wenn man in der Magdeburger ein spezifisch deutsches Ausrauschen der inneren Kräfte zu spüren meint, ein erstes Aufblitzen des Gewandmotivs unserer Schönen, so hat die Gottesmutter von Amiens schon das Apfelmotiv, dessen jene sich so gerne bedienten. Der harmonische Kontrast zwischen Figurenkern und Gewandshale, der vom Dreizehnten her noch möglich, schon einmal möglich war, wurde es um 1400 wieder; aber nun breitet die Atmosphäre des malerischen Sehens, die Errungenschaft der Mühen des Vierzehnten, einen neuen Duft über die Gestalt.

Nichts wäre falscher, als in den Verbindungen nach Frankreich zurück eine Beeinträchtigung der deutschen Originalität zu erblicken. Nach allem, was wir sehen können, war die echte, entwickelte Schöne Madonna nur in Deutschland möglich – selbst ein Vorklang wie der Magdeburger ist eminent deutsch. Aus Deutschland kommt das Wesentliche, eigentlich Stilbildende: der Sinn für den Reiz der Umwege in der Form, das schnelle Tempo, der lange Atem. Das spätere Deutschland, nach den Folgen der Reformationskrise, hat das alles aus der Welt des schweifenden Blickes in die Welt der verwickelten Töne, der verschlungenen Worte und Gedanken hinüberverlegt. Solange aber, in jenem alten Deutschland, die sichtbaren Formen die wichtigste Kunstsprache

unseres Volkes bildeten, ist dieser Reiz der Mühen für das Auge das sicherste Erkennungszeichen deutscher Art. Auch die Madonnen des Ostens tragen es unter der Hülle ihrer holden Trägheit. So international bedingt und vielverschlungen das Werden unseres Typus also sein kann, sein Wesentliches bleibt deutsch, sein Ruhm ein Ruhm unserer Kunst. In Deutschland sehen wir ihn auch zu Ende gehen. Als gegen 1440 hin der Reiz der ununterbrechlichen Linie erlosch, von dem die holde Schönheit unserer Madonnen den tiefsten Vorteil zog, als die neue Brüchigkeit eindrang, verscholl ihr Klang. Die Madonnen von Lippach bei Markdorf im Südwesten, von Goyau (49) im Südosten, verdanken ihre Ähnlichkeit einer parallelen Lage im Organismus des geschichtlichen Wachstums an ebendieser späteren Stelle. Dann schloß der Typus ein. Ein letzter Ton, kaum vernehmlich, noch bei Kaschauer in der Madonna von Freising. Die zweite Gotik der entwickelten Multscherzeit, die neue Kunst der langen, aber brüchigen Linie, hatte keinen Platz für diese Regungen. Erst der neue Bewegungsrausch, der von Nikolaus Gerharts Art her den einzigartigen Stil von 1480 vorbereitete, entdeckte noch einmal den Reiz der Schönen Madonna und gab ihm seine eigene, gewandelte Sprache. Das Kaiser-Friedrich-Museum, das so viele Nebenbeiträge zu unserem Probleme bietet, bewahrt auch, als einen seiner kostbarsten Schätze, die letzte „Schöne Madonna“. Sie ist es nach Absicht und Anlage, nach Maßstab, Form und Farbe: es ist die Dangolsheimer des Simon Lainberger.

Anmerkungen

- 1 Vgl. besonders: Semrau, Schles. Vorzeit. N. F. VII, II. Hälfte. – Richard Ernst, Jahrbuch d. Zentralkommission IX, 1917. – Rauch, Hessenkunst 1912, S. 16. – Paul, Lübische und sundische Kunst. Diss. Greifswald. Berlin 1917. – Witte, Zeitschr. f. christl. Kunst 1911, Sp. 127, und 1920, H. 4, S. 54ff. – Isphording, Zur Kölner Plastik d. XV. Jahrh. Bonn 1912. – Buchwald, Einige Hauptwerke usw. Breslau 1921. – Garger, Kunst und Kunsthandwerk XXIV, H. 5/6, S. 122. – Das Problem wird in zwei bald gedruckt zu erwartenden größeren Arbeiten weiter beleuchtet werden, von Erich Wiese über die schlesische, von Frau Dr. Zimmermann über die mittelrhein. Plastik.
- 2 Semrau, S. 188/189.

- 3 Die Bonner, früher als aus Sandstein bezeichnet, ist von Kalkstein, einem feinen, „fast weiß, mit einem Stich ins Bläuliche“. „Die Herkunft ist geologisch nicht festgestellt.“ (Freundl. Auskunft der Museumsverwaltung.) Ich bin mir bewußt, daß in meinen Darlegungen eine Lücke ist, solange die Materialfrage nicht entschieden wird. Wahrscheinlich spielt Pläner Kalkstein eine Rolle – der aber auch unverarbeitet, z. B. 1492 nach Görlitz, verschickt worden ist, also nicht gerade Prager Arbeit beweist. (Vgl. Semrau, Schles. Vorzeit. N. F. IV, S. 76.) – Wie mir mehrfach Museumsvorstände bestätigten, sind die Geologen selbst oft sehr unsicher. Die Thorner bezeichnet Semrau als aus „matrötlichem Marmor“. An der Bonner sind — nach der erwähnten freundlichen Auskunft der Museumsverwaltung — ergänzt: „an der Maria die Nasenspitze, die rechte Hand, von der linken Hand die Spitzen der 3 Mittelfinger, die Mantelschließe auf der Brust, ferner das Kind vom Nabel aufwärts sowie seine beiden Füße (nicht also nur der Hinterleib und die Beine)“. – Cohen, Führer d. d. Bonner Provinzialmuseum, 1913, S. 29 (Nr. 16058), erinnert an französisch-burgundische Plastik.
- 4 Abb.: Breslau bei Semrau. – Krumau 1 und 2, Wittingau, Pilsen, Nesvacil, Suchenthal bei Ernst. – Tismitz: Böhm. Kunsttopogr. XXIV. (Böhmisch-Brod) Fig. 297. – Nesvacil ebenda XXXV (Beneschau). – Maria-Kulm: Mitteil. d. Zentralkomm. XVI, Nr. 1, Fig. 57.
- 5 Schmitt-Swarzenski, Meisterw. d. Bildh. a. Frankf. Privatbes. T. 46–48. Ich höre jedoch, daß sie aus Großloping (Kärnten) stammen soll.
- 6 Den Hinweis verdanke ich Erich Wiese. Abb. Sprawozdania VII, LXIII.
- 7 Vöge, Nr. 59.
- 8 Cicerone, A. XIV, H. 13. Nach einer Mitteilung von Fr. Ameisen am Krakauer Nationalmuseum, in die mich E. Wiese freundlichst Einsicht nehmen ließ, gibt es in Polen eine ganze Reihe verwandter Madonnen, die ausnahmslos gleich der Lemberger (jetzt Krakau, Nationalmuseum) aus Alabaster sind.
- 9 Zeitschr. f. christl. Kunst 1920, S. 56.
- 10 Darüber ein mir unbekannter Aufsatz von Swarzenski in einer ungar. Zeitschr. – Luthgen, Niederrh. Pl. T. XVIII, 1, u. Got. Pl. i. d. Rheinl., Taf. 50.
- 11 Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, Bd. II, Abb. 279, 281. Caub bei Schmitt-Swarzenski, T. 49, u. Luthgen, Got. Pl., T. 47–49.
- 12 Vitry-Brière, La Sculpt. franç. au Moyen-Age pl. CXI, 1.
- 13 Demmler, Kat. d. Slg. Oertel, T. 18B.
- 14 Garger, a. a. O. S. 106ff.
- 15 Inv. N. B. IV, Fig. 160.
- 16 Schmitt-Swarzenski, T. 43.
- 17 Walsdorf, T. 34. Daß hier eine „Schöne“ vorkomme, erfuhr ich zuerst von Herrn N. Pevsner (Leipzig).
- 18 Vitry-Brière, Pl. CXI, 5, und Walsdorf, Kirchl. Figürl. Bildhauerwerke. Verl. Bruno Weßling 1907. Taf. 50, 1.
- 19 Vitry-Brière, Pl. CXI, 7 und 2. – Ich erinnere auch an die noch ältere Burgunderin des K. Fr. Mus. Inv. 7689.
- 20 Vitry-Brière, Pl. CXI, 6, 8.
- 21 Neuwirth, D. Braunsch. Skizzenb. e. mittelalterl. Malers. Prag 1897. Taf. VI, XV.
- 22 Böhm. Kunsttopogr. XV, Fig. 85.
- 23 Burger, Deutsche Malerei I, S. 138.
- 24 Ebenda, Fig. 155.
- 25 Prokop, Markgrafschaft Mähren, Bd. 2, Fig. 911. Text S. 629.
- 26 Österr. Kunsttopogr. 9, Fig. 142, S. 108.
- 27 Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig, Hiersemann 1908, Taf. 4. – Text S. 45. „Wie eine Statue“, sagt Fischer mit richtigem Gefühl.

- 28 Semrau, Abb. 5. Ernst, Abb. 109.
29 Vgl. Garger, a. a. O. S. 117.
30 Inv. O. Baiern. Fig. 265.
31 Weise, P. Got. Holzpl, um Rothenburg, Horb und Hechingen. - Tübingen 1921. Abb. 36/37.
Baum, Got. Bildw. Schwab. T. 45.
32 Die Angabe der Provenienz, die mir sehr gelegen kam, fand ich bei Schäfer (s. unten). Herr Dr. Luthmer hatte die Freundlichkeit, sie mir ausdrücklich zu bestätigen.
33 Weise, Abb. 35.
34 Ebenda, Abb. 46-48.
35 Österr. K. T. 12, Fig. 34.
36 Wiese, Cicerone, A, XIV, H. 13.
37 Paul, S. 62.
38 Ehrenberg, D. Mal. u. Pl. v. 1350-1450. Bonn 1920. Abb. 79.
39 Cicerone, A., XIV, H. 21, S. 849ff.
40 Finlands Kyrkor, Helsingfors 1912, S. 97.
41 Schweitzer, Taf. 54 rechts.
42 Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, Taf. LVI.
43 Hier kämen vor allem mitteldeutsche Madonnen in Betracht, die Dr. Wiese zur Zeit untersucht: Heiligenstadt, Arnstadt, Wilsdruff (diese nach dem Y-Typus hin). Die der Meininger Stadtpfarrkirche noch ferner. Unserer Fassung am nächsten kommt in diesem Gebiete noch die Madonna aus der Erfurter Futterstraße Nr. 2 (Erfurt, Mus.) mit dem saugenden Kinde.
44 Burger, Dtsch. Mal. I, Abb. 100k.
45 Schweitzer, Taf. 54 links.
46 Semrau, Abb. 4. - Inv. Rheinprov. VII, Fig. 215/216.
47 Zeitschr. f. bild. K. 1921, H. 7/8.
48 Vgl. Bach, Repert. f. Kunstw. 1901, S. 116.
49 Lippach, Phot. Kratt-Karlsruhe. Goyau b. Ernst, Fig. 93.